ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

7

Μανέ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Manet

ΟΕΝΤΟΥΑΡ ΜΑΝΕ ἀνῆκε σὲ πλούσια ἀστικὴ οἰκογένεια. Γεννήθηκε στὸ Παρίσι στὶς 23 Ἰανουαρίου τοῦ 1832 καὶ πέρασε μιὰ ἥσυχη παιδικὴ ἡλικία ἀνάμεσα στὸν πατέρα του, δικαστή, καὶ στὴν καλλιεργημένη κι ἐκλεπτυσμένη μητέρα του.

Στὰ δώδεκά του χρόνια τὸν ἔβαλαν στὸ κολλέγιο Ρολλὲν κι ἐκεῖ γνώρισε τὸν Ἀντονὲν Προύστ, ποὺ τοῦ στάθηκε ἰσόβια φίλος κι ἔγραψε ἀργότερα γιὰ τὸ ζωγράφο σελίδες γεμάτες ἀγάπη καὶ ἀκρίβεια. Ἀπὸ παιδὶ ὁ Μανὲ ἀσχολεῖται μὲ τὸ σχέδιο καὶ εἶναι θερμὸς θιασώτης μουσείων καὶ ἐκθέσεων. Ἀλλὰ στὶς πρῶτες αὐτὲς ἐνδείξεις μιᾶς καλλιτεχνικῆς ἰδιοσυγκρασίας βάζει φραγμὸ ὁ πατέρας, ἀφήνοντας στὸ γιό του νὰ διαλέξῃ ἀνάμεσα σὲ δυὸ μονάχα ἐπαγγέλματα: τοῦ δικηγόρου καὶ τοῦ ἀξιωματικοῦ τοῦ ναυτικοῦ. Τὸ 1848 ὁ Μανὲ ἀπορρίπτεται στὶς ἐξετάσεις τῆς ναυτικῆς σχολῆς, ἀλλὰ παρ᾿ ὅλα αὐτὰ μπαρκάρει σὲ κάποιο πλοῖο καὶ ταξιδεύει γιὰ μερικοὺς μῆνες στὸ Ρίο ντὲ Ἰανέιρο. Γυρνᾶ στὴ Γαλλία μὲ τετράδια γεμάτα σκίτσα καὶ σχέδια. Ἡ οἰκογένειά του ἐνδίδει μπροστὰ σ᾿ αὐτὴ τὴν καινούρια ἀπόδειξη συνέπειας καὶ ταλέντου κι ὁ Μανὲ ἀρχίζει ἀπὸ τὸ 1850 νὰ παρακολουθῇ μαθήματα στὸ ἐργαστήρι τοῦ Κουτύρ, ἀκαδημαϊκοῦ ζωγράφου ἀρκετὰ γνωστοῦ στὴν ἐποχή του. Ἡ μαθητεία αὐτὴ πλουτίζεται ἀπὸ παράλληλες ἐπισκέψεις στὸ Λοῦβρο, ἀπὸ δύο σύντομα ταξίδια στὴν Ἰταλία τὸ 1853 καὶ τὸ 1856, ἀπὸ διακοπὲς στὴν Ὁλλανδία, στὴ Γερμανία, στὴν Αὐστρία. Μὲ σοβαρότητα κι εὐθύνη ἐπιδίδεται ὁ Μανὲ στὴν ἀντιγραφὴ ἔργων τοῦ Τισιανοῦ, τοῦ Τιντορέττο, τοῦ Βελάσκεθ. Μὲ τὴν ἴδια προσοχὴ μελετᾶ καὶ τοὺς πιὸ κοντινούς του χρονικὰ καλλιτέχνες, ἀπὸ τὸν Γκόγια ὡς τὸν Ντωμιέ, ἀπὸ τὸν Ντελακρουὰ ὡς τὸν Κουρμπέ.

Ὁ Μανὲ ἀφήνει τὸ ἐργαστήρι τοῦ Κουτὺρ τὸ 1856 κι ἀρχίζει τὴν καλλιτεχνική του σταδιοδρομία, ποὺ χρόνια ὁλόκληρα τὴ σημαδεύουν ἀρνήσεις, σκάνδαλα κι ἀποτυχίες, ἀλλὰ καὶ ἡ φιλία καὶ ἡ ἀλληλεγγύη τῶν πιὸ προοδευτικῶν καὶ ἰδιοφυῶν ἀνθρώπων τοῦ καιροῦ του. Τὸ 1858 συνδέεται μὲ τὸν Μπωντελαίρ, ποὺ ἡ ἐπιρροή του γίνεται ἀμέσως αἰσθητὴ στὴ Μουσικὴ στὸν Κεραμεικὸ καὶ στὸν Ἄνθρωπο ποὺ πίνει ἀψέντι, ποὺ τὸ ὑπέβαλε στὸ Σαλὸν τοῦ 1859 καὶ τοῦ τὸ ἀπέρριψαν. Ὁ ποιητὴς καλλιεργεῖ στὸ ζωγράφο τὶς δικές του τάσεις γιὰ τὸν ἐξωτισμὸ καὶ γιὰ τὴ γοητεία τῆς Ἱσπανίας. Ἡ Ἱσπανία θὰ ἐμπνεύσῃ στὸν Μανὲ τὸν Κιθαριστὴ τοῦ 1861, ποὺ στάθηκε τυχερώτερος στὸ Σαλὸν τῆς ἴδιας χρονιᾶς, ὅπου παρουσιάστηκε ἐπίσημα κι ἐπαινέθηκε ἀπὸ τὸν Θεόφιλο



1

DARIO DURBÉ

'Εντουὰρ Μανὲ

Γκωτιέ, καθὼς καὶ τοὺς Ἱσπανοὺς Χορευτὲς *καὶ τὴ* Λόλα τῆς Βαλέντσα *τὸν ἑπόμενο χρόνο. Τὸ 1863 κληρονομᾶ ἀπὸ τὸν πατέρα του μιὰν ἀξιόλογη περιουσία, ἑτοιμάζει μιὰ προσωπικὴ ἔκθεση στὴν Γκαλερὶ Μαρτινὲ καὶ ἔπειτα ἀπὸ λίγους μῆνες ἐμφανίζεται στὸ «Σαλὸν τῶν Ἀποκλεισμένων» μὲ τρία ἔργα του. Τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ τρία, τὸ πασίγνωστο* Πρόγευμα στὴ χλόη, *γίνεται ἀφορμὴ νὰ ξεσπάση ἕνα πρωτοφανὲς σκάνδαλο, τόσο ἀπὸ τὴν ἐπίσημη κριτικὴ ὅσο κι ἀπὸ τὸ κοινό.*

Ἡ Ὀλυμπία *εἶναι ἕτοιμη μετὰ ἀπὸ λίγους μῆνες, ἀλλὰ ὁ Μανὲ διστάζει νὰ ξαναεκθέση τόσο σύντομα ἕναν ἐξίσου τολμηρὸ πίνακα. Γι' αὐτὸ στὸ Σαλὸν τοῦ 1864 θὰ στείλη μιὰ* Ταυρομαχία *κι ἕναν πίνακα πιὸ παραδοσιακὸ καὶ ἥσυχο, τόσο σὰ θέμα ὅσο καὶ σὰν τεχνοτροπία, τοὺς* Ἀγγέλους στὸν Τάφο τοῦ Χριστοῦ. *Ἡ* Ὀλυμπία *γίνεται δεκτὴ στὸ Σαλὸν τοῦ 1865, ἴσως μὲ τὴν ὑστεροβουλία νὰ ἐκτεθῆ ὁ Μανὲ ὁριστικὰ στὴν ἀγανάκτηση τοῦ κοινοῦ. Ἀποκαρδιωμένος ἀπὸ τὴν ἔλλειψη κατανοήσεως κι ἀπὸ τὴ δυσφημιστικὴ πολεμική, ὁ Μανὲ ἀπομακρύνεται γιὰ σύντομες διακοπὲς στὴν Ἱσπανία.*

Τὸ 1866 ἀποκλείεται πάλι ἀπὸ τὸ Σαλόν, ὅπου εἶχε στείλει τὸν Φλαουτίστα *(ἢ* Πίφερο*). Στὸ μεταξὺ ὁ Ζολὰ ἀπὸ τὶς στῆλες τῆς ἐφημερίδας «Γεγονὸς» (Evénement) ἀρχίζει μιὰν ἐκστρατεία ὑπὲρ τοῦ ζωγράφου· ἡ σειρὰ αὐτὴ τῶν ἄρθρων του θὰ κυκλοφορήση σὲ τεῦχος τὸν ἑπόμενο χρόνο, ὅταν ὁ Μανέ, ἀποκλεισμένος καὶ πάλι ἀπὸ τὴν Παγκόσμια Ἔκθεση, ὀργανώνη μιὰ προσωπικὴ ἔκθεση στὴν Πλὰς ντὲ λ' Ἀλμά, μπροστὰ στὸ περίπτερο ὅπου ἐξέθετε ὁ Κουρμπέ. Ἀπὸ εὐγνωμοσύνη πρὸς τὸν Ζολὰ ὁ Μανὲ ζωγραφίζει τὸ 1868 μιὰ προσωπογραφία του: σὲ πρῶτο πλάνο ἡ μορφὴ τοῦ Ζολά, κοντινὴ καὶ συγκροτημένη, καὶ πίσω μιὰ στάμπα τοῦ Οὐταμάρο, ἕνα ἀντίγραφο τῆς* Ὀλυμπίας *κι ἕνα τῶν* Μπεκρήδων *τοῦ Βελάσκεθ.*

Στὸν πόλεμο τοῦ 1870 ὁ Μανὲ ὑπηρετεῖ πρῶτα σὰν πυροβολητὴς καὶ μετὰ σὰν ἀνθυπολοχαγὸς κάτω ἀπὸ τὶς διαταγὲς τοῦ συνταγματάρχη Μεσσονιέ. Ὅσο διαρκεῖ ὁ ἐμφύλιος πόλεμος ἀφήνει τὸ Παρίσι καὶ ἀποσύρεται μὲ τὴν οἰκογένειά του στὴν ἐξοχή, γιὰ νὰ ξαναγυρίση μετὰ τὸ τέλος τῆς Κομμούνας. Ὁ γνωστὸς ἔμπορος ἔργων τέχνης Ντυρὰν-Ρυὲλ ἀγοράζει τὸ 1872 ἀπὸ τὸν Μανὲ πίνακες συνολικῆς ἀξίας 30.000 φράγκων κι ἕναν πίνακα ἐμπνευσμένον ἀπὸ τὸν Φρὰνς Χάλς, τὸ Γερὸ Ποτήρι, *ποὺ ἔχει μεγάλη ἐπιτυχία τὸν ἑπόμενο χρόνο στὸ Σαλόν. Νά λοιπὸν ποὺ τὸ κοινὸ καὶ ἡ κριτικὴ ἀρχίζουν νὰ δείχνουν μεγαλύτερη κατανόηση καὶ ν' ἀλλάζουν γνώμη γιὰ τὸν καλλιτέχνη. Τὸ 1874 ὀργανώνεται ἀπὸ τὸν φωτογράφο Ναντὰρ ἡ πασίγνωστη ἔκθεση τῶν ἐμπρεσιονιστῶν. Ὁ Μανὲ δὲ θέλει νὰ πάρη μέρος, μολονότι ἀσχολεῖται μὲ τὴν τοπιογραφία ἀπὸ τὸ 1869, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν Μπὲρτ Μοριζό, τὴ ζωγράφο ποὺ τόσες φορὲς τῆς ἔκανε τὸ πορτραῖτο. Τὸ ἴδιο καλοκαίρι τὸν βρίσκομε νὰ ζωγραφίζη κοντὰ στὸν Μονὲ καὶ στὸν Ρενουάρ.*

Ὡστόσο τὸ εἰδύλλιό του μὲ τὴν ἐπίσημη κριτικὴ ἦταν σύντομο. Ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ Σαλὸν τοῦ 1874 δέχεται ἕνα μόνο ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἔστειλε ὁ Μανέ, τὸ Σιδηρόδρομο. *Τὸν ἑπόμενο χρόνο ἡ κριτικὴ ἐπιτίθεται μὲ ὀξύτητα στὸ* Ἀρζαντέιγ *καὶ τὸ 1877 ἀπορρίπτεται μὲ τὸ πρόσχημα τῆς ἠθικῆς ἡ* Νανά, *ὁ πρῶτος πίνακας μιᾶς σειρᾶς μὲ ἔμπνευση «νατουραλιστική». Τὸ 1879 ὁ Μανὲ παθαίνει μιὰ φοβερὴ ἀρρώστεια, μιὰ παράλυση ποὺ ὕστερα ἀπὸ τέσσερα χρόνια καὶ στὸ πεῖσμα κάθε θεραπείας θὰ τὸν ὁδηγήση στὸν τάφο.*

Κάνει ὑπεράνθρωπες προσπάθειες γιὰ νὰ μὴν ἐγκαταλείψη τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὸ 1881 παίρνει ἀκόμα ἕνα βραβεῖο ἀπὸ τὸ Σαλόν. Τὴν ἴδια χρονιά, μὲ πρόταση τοῦ φίλου του Προύστ, ποὺ στὸ μεταξὺ ἔγινε ὑπουργὸς Καλῶν Τεχνῶν, παίρνει τὸ παράσημο τῆς Λεγεῶνος τῆς Τιμῆς. Τὸ 1882 ζωγραφίζει τὰ τελευταῖα του ἔργα, τὴν Ἄνοιξη *καὶ τὸ* Μπὰρ στὸ Φολὶ-Μπερζέρ, *ποὺ ἐμφανίζονται καὶ τὰ δυὸ στὸ Σαλόν. Ἡ ἐπιτυχία ἀρχίζει δειλὰ δειλὰ νὰ τὸν πλησιάζη, ἀλλὰ εἶναι πολὺ ἀργά. Τὴν ἄνοιξη τοῦ 1883 τοῦ κόβουν τὸ ἕνα πόδι καὶ στὶς 30 Ἀπριλίου τοῦ ἴδιου χρόνου πεθαίνει. Τὸν θάβουν στὸ νεκροταφεῖο τοῦ Πασσύ. Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του ἔγραφε πικραμένος σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς πολὺ χλιαροὺς κριτικούς του: «... δὲν θὰ μοῦ ἦταν δυσάρεστο νὰ διαβάσω, ὅσο εἶμαι ἀκόμα ζωντανός, τὸ ἐξαιρετικὸ ἄρθρο ποὺ θὰ μοῦ ἀφιερώσετε μόλις πεθάνω».*

«Μιὰ ἀποφασιστικὴ προτίμηση γιὰ τὴ μοντέρνα ἀλήθεια, μιὰ φαντασία ζωντανὴ καὶ πλούσια, εὐαίσθητη, τολμηρή»

(Σὰρλ Μπωντελαίρ)

ΛΕΓΕΤΑΙ πὼς ὅταν τὴν ἄνοιξη τοῦ 1856, στὰ εἰκοσιτέσσερά του χρόνια, ἀποφάσισε ἐπιτέλους ὁ Μανὲ νὰ φύγη ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τοῦ δασκάλου του Κουτὺρ ὕστερ' ἀπὸ ἔξι χρόνια μαθητείας, ἐκεῖνος τοῦ εἶπε μὲ ὕφος συγκαταβατικό: «Πήγαινε, πήγαινε παιδί μου, δὲν θὰ κατορθώσης τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὸ νὰ γίνης ὁ Ντωμιὲ τῆς ἐποχῆς σου». Λέγεται ἀκόμα πὼς ὁ Μανὲ δὲ φάνηκε καθόλου δυσαρεστημένος οὔτε θεώρησε τὴν ἀξιολόγηση αὐτὴ ἀρνητική. Ἂν καὶ ὁλωσδιόλου διαφορετικὸς ἀπὸ τὸ μεγάλο γελοιογράφο ἀπὸ μικρὸ παιδί, σὲ κοινωνικὴ προέλευση, σὲ ἀγωγή, σὲ ἰδιοσυγκρασία, εἶχε σημειώσει ὁ ἴδιος, ἔφηβος ἀκόμα, στὸ περιθώριο μιᾶς σκέψης τοῦ Ντιντερό: «πρέπει ν' ἀνήκωμε στὸν καιρό μας καὶ νὰ κάνωμε αὐτὸ ποὺ βλέπομε». Ἦταν τὸ σύνθημα τῶν ρεαλιστῶν. Ἀλλὰ γιὰ ἕναν ἄνθρωπο τῆς γενιᾶς καὶ τῆς παιδείας τοῦ Μανὲ ἕνα τέτοιο σύνθημα κι ἕνα τέτοιο πρόγραμμα ἀποχτοῦσαν νόημα ἐντελῶς νέο, γιατὶ μέσα σὲ λίγα χρόνια οἱ καιροὶ εἶχαν ἀλλάξει ἐντελῶς. Καὶ τὸ ρεαλιστικὸ πρόγραμμα τοῦ Κουρμπὲ («Νὰ εἶμαι σὲ θέση νὰ ἐκπροσωπῶ κατὰ τὴν κρίση μου τὰ ἔθιμα, τὶς ἰδέες, τὶς ἀπόψεις τοῦ καιροῦ μου, νὰ μὴν εἶμαι μόνο ζωγράφος, ἀλλὰ προπαντὸς ἄνθρωπος... νά ποιός εἶναι ὁ στόχος μου») ὑποχωροῦσε μπροστὰ σὲ καινούριες ἀπόψεις. Στὰ χρόνια ποὺ κυλοῦν ἀνάμεσα στὶς δύο Παγκόσμιες Ἐκθέσεις τοῦ 1855 καὶ τοῦ 1867, χρόνια ποὺ συμπίπτουν μὲ τὴ διαμόρφωση τῆς προσωπικότητας τοῦ Μανέ, πραγματοποιεῖται μιὰ ἐντυπωσιακὴ βιομηχανικὴ ἀνάπτυξη. Μὲ τὴν ἐπιβολὴ τῶν καινούριων κατακτήσεων τῆς τεχνικῆς καθιερώνεται ὁ θετικισμὸς στὴν ἐπιστήμη καὶ στὴν τέχνη· ὁ ἐνθουσιασμὸς τῶν ρεαλιστῶν δίνει τὴ θέση του σὲ μιὰ ποιητικὴ ἀντιμετώπιση πιὸ μακρινὴ καὶ πιὸ ἀντικειμενικὴ ποὺ θὰ τὴ βαφτίσουν «νατουραλισμό». Εἶναι ἡ ὥρα τῆς χωρὶς φραγμοὺς ἐμπιστοσύνης στὴν πρόοδο καὶ στὶς δημιουργικὲς ἱκανότητες τῆς κοινωνικῆς τάξης ποὺ ἔχει ἐπιβληθῆ. Μολονότι τὸ πάθος γιὰ δημοκρατία ἔχει ὑποστῆ σκληρὰ χτυπήματα ἀπὸ τὴν πολιτικὴ τοῦ Ναπολέοντα τοῦ Γ', μιὰ ἀπεριόριστη αἰσιοδοξία ποὺ ξεπερνᾶ ἀκόμα καὶ τὶς καταστροφὲς τοῦ 1870 - 71 διακρίνει αὐτὴ τὴν κοινωνικὴ τάξη.

Στὴν καινούρια τάξη, ποὺ κρατᾶ τώρα πιὰ στὰ χέρια της τὴ δύναμη καὶ τὸ δικαίωμα ν' ἀποφασίζη, ἀνήκει ἀπὸ οἰκογενειακὴ παράδοση ὁ Μανέ. Ὁ πατέρας του εἶναι ἀνώτερος δικαστικός, αὐστηρὸς καὶ ἀκέραιος, ἡ μητέρα του κόρη ἑνὸς Σουηδοῦ διπλωμάτη, ἐρασιτέχνις τραγουδίστρια καὶ μουσικός· ἴσως ἐκείνη νὰ ἔδωσε στὸ σπίτι τους μιὰ σφραγίδα διεθνισμοῦ καὶ τέχνης. Στὴν οἰκογένεια Μανὲ εἶναι ἄγνωστη ἡ αὐθάδεια καὶ ἡ χυδαιότητα τῶν νεόπλουτων· ἀντίθετα ἔχει κληρονομήσει τὰ θετικὰ στοιχεῖα τῆς παλαιᾶς τάξης τῶν ἀριστοκρατῶν καὶ ξέρει ὅτι ἡ εὐημερία μπορεῖ νὰ γίνη μέσο παιδείας καὶ διακρίσεων, ἐκείνων δηλαδὴ τῶν κοινωνικῶν κατακτήσεων ποὺ εἶχαν ἀντικαταστήσει, σὰ στόχος καὶ φιλοδοξία, τὰ ἰδεώδη τῆς ἀρχῆς τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα.

Τὸ περιβάλλον τοῦ Μανὲ μᾶς ἐνδιαφέρει ὄχι μόνο γιὰ νὰ κατανοήσωμε τὶς δυσχέρειες ποὺ συνάντησε στὴν ἀπόφασή του νὰ γίνη ζωγράφος ἀπὸ τὴν ἀντίδραση τοῦ πατέρα του, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ γνωρίσωμε ἐκεῖνες τὶς πλευρὲς τοῦ χαρακτήρα του ποὺ τὸν ἔκαναν ἕνα μοναδικὸ κι ἀντιπροσωπευτικὸ καλλιτέχνη τῆς ἐποχῆς του: τὴ χωρὶς προκαταλήψεις εὐφυΐα, τὴν ἀγάπη τῆς περιπέτειας, τὴν ἀπέχθεια γιὰ τὴ ρητορικὴ καὶ τὴν ἐπιφανειακὴ μεγαλοπρέπεια, τὴν τάση γιὰ τὶς ἀκρότητες. Ὅλ' αὐτὰ δὲν ὁδήγησαν τὸν Μανὲ σὲ διαμάχη μὲ τὸ περιβάλλον του, στὴ συνέχιση τοῦ ἀγώνα τοῦ Κουρμπὲ ἐναντίον τῆς ἀστικῆς ὑποκρισίας. Τὰ πολιτικὰ ἰδεώδη ἔμειναν συστηματικὰ ἔξω ἀπὸ τὴν τέχνη του. Ὅλη του ἡ συνέπεια κι ὅλη του ἡ ἀγωνιστικότητα συγκεντρώθηκαν στὴν ὑπεράσπιση τῶν πνευματικῶν ἀξιῶν ποὺ γεννήθηκαν μαζὶ μὲ τὴν κοινωνική του τάξη, ἀξιῶν ποὺ τὸ καταπληκτικὰ προικισμένο βλέμμα του ἔβλεπε μέσ' ἀπὸ τὴ ζωγραφική, ὡς τὶς πιὸ αἰφνιδιαστικὲς καὶ μακρινές τους συνέπειες.

Τὰ θέματα τῆς καθημερινῆς ζωῆς δὲν ἐρεθίζουν μέσα του τόσο τὴν προδιάθεση γιὰ φωτισμένη ἔρευνα ποὺ ὁδηγοῦσε τὸ χέρι ἑνὸς Ντεγκά, ὅσο τὸν «ἀστραφτερὸ ἐνθουσιασμὸ γιὰ ἐξερεύνηση νέων ἀπόψεων τῆς ζωῆς», ὅπως παρατηρεῖ ὁ Ριγουώλντ. Τὶς ἀπόψεις αὐτὲς τὶς συλλαμβάνει πάντα μὲ μοντέρνα διαίσθηση, μὲ ἀκούραστη περιέργεια καὶ ζωτικότητα. Κάθε τόσο ὁ Μανὲ

2



1 - *Ἡ τουαλέτα*, Λονδίνο, Ἰνστιτοῦτο Τέχνης Κουρτώ.

2 - *Γυναίκα καθισμένη*, Ἰδιωτικὴ συλλογή.

3 - *Ἡ Ὁδὸς Βέρνης*, μὲ τὴν ἄδεια τοῦ Ἰνστιτούτου Τέχνης τοῦ Σικάγου.

4 - *Ἱσπανικὸ μπαλέτο*, Βουδαπέστη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.

σταματᾶ γιὰ νὰ σκιτσάρη ἕνα διάσημο κυνηγὸ λιονταριῶν, ἕναν πολιτικὸ αἰχμάλωτο ποὺ ἔχει ξεφύγει ἀπὸ τὸ λουτρὸ τῆς τιμωρίας, ἕνα ναυτικὸ ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸν πόλεμο τῆς ἀποστασίας, ποὺ τὸ εἶχε παρακολουθήσει προσωπικὰ ἀπὸ τὸ κατάστρωμα ἑνὸς γαλλικοῦ πλοίου. Γι' αὐτές του τὶς ἰδιότητες, τὸ πιὸ εὔγλωττο τεκμήριο — καὶ τὸ πιὸ συγκινητικὸ συνάμα, γιατὶ γράφτηκε στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, ὅταν ἡ παράλυση, ποὺ μιὰ μέρα θὰ τὸν σκότωνε, τὸν ἐμπόδιζε κιόλας νὰ σφίξη τὸ πινέλο μὲ τὰ χέρια του — εἶναι ἕνα γράμμα πρὸς τὸν δήμαρχο τοῦ Παρισιοῦ, ὅπου ζητοῦσε νὰ τοῦ ἀνατεθῆ ἡ διακόσμηση τοῦ Δημαρχείου ποὺ τότε τὸ ἀνακαίνιζαν. Ἤθελε νὰ ζωγραφίση τὴ ζωὴ τοῦ Παρισιοῦ στὰ καθημερινά της στιγμιότυπα: «τὸ Παρίσι - ἀγορά, τὸ Παρίσι - σιδηρόδρομο, τὸ Παρίσι - λιμάνι, τὸ Παρίσι τῶν ὑπογείων...». «Μόνο ἡ εἰλικρίνεια», ἔγραφε τὸ 1867 παρουσιάζοντας τὴν προσωπική του ἔκθεση, «δίνει στὰ ἔργα ἕνα χαρακτήρα ποὺ μοιάζει μὲ διαμαρτυρία, ἐνῶ ὁ ζωγράφος εἶχε θελήσει μονάχα νὰ ἐκφράση τὴν ἐντύπωσή του... Δὲν ἐπεδίωξε οὔτε νὰ ἀνατρέψη τὴν παράδοση οὔτε νὰ δημιουργήση μιὰ νέα ζωγραφική. Θέλησε ἁπλούστατα νὰ εἶναι ὁ ἑαυτός του κι ὄχι κάποιος ἄλλος...». Ἀσφαλῶς ἡ ἴδια ἀδιαφορία τοῦ Μανὲ γιὰ τὶς κοινωνικὲς ἀντιθέσεις ποὺ βάραιναν τὴν ἐποχή του — ἀδιαφορία ποὺ ὡστόσο δὲν τὸν ἐμπόδιζε νὰ φέρεται στὴν προσωπική του ζωὴ μὲ τρόπο ἀνθρωπιστικὸ — δὲν τὸν ἄφηνε νὰ δῆ τὴν ἴδια τὴν ἐπαναστατικότητα τῆς τέχνης του. Ἡ εἰλικρίνεια καὶ ἡ καλλιτεχνική του ἀδιαλλαξία δὲν ἦταν παρὰ μιὰ ἔντονη ἐκδήλωση τῆς πίστης του στὴν ἐλευθερία τοῦ ἀτόμου, ποὺ εἶχε ὁδηγήσει στὰ ἰδεώδη τῆς ἰσότητας, ἰδεώδη ποὺ τώρα ἀπειλοῦσαν τὸν ἴδιο τὸν ἀστικὸ πολιτισμὸ ποὺ τὰ εἶχε διαδώσει.

ΑΥΤΗ ἡ προσήλωση στὴν εἰλικρίνεια, ποὺ χαρακτηρίζει ὅλη τὴ ζωὴ τοῦ Μανέ, εἶχε σὰν συνέπεια νὰ ἀναζητήση μιὰ γνήσια ἔκφραση τοῦ περιβάλλοντος ποὺ τὸν διαμόρφωσε, χωρὶς τὴν πρόθεση νὰ ἰσοπεδώση τὸ παρελθόν, χωρὶς προκαθορισμένη ἀρνητικὴ στάση. Τὸ πρόβλημά του ἦταν νὰ ἐκφράση ἕναν κόσμο πνευματικῶν ἀξιῶν, ποὺ τὶς αἰσθανόταν γνήσιες, ἀντιμετωπίζοντάς τις μὲ καινούρια μάτια, μὲ τὴ διαύγεια τοῦ μοντέρνου ἀνθρώπου. Οἱ εἰκαστικὲς τέχνες ἐπηρεάστηκαν οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴν ἐξαιρετικὴ ἱκανότητα τοῦ Μανὲ νὰ συνθέτη τὶς θεμελιώδεις ἀξίες τοῦ παρελθόντος καὶ τὰ μορφολογικὰ συνθήματα τῶν κατακτήσεων τῆς νεαρῆς ἀστικῆς τάξης, συνθήματα σὰν τὴν ἐκφραστικὴ ἀμεσότητα, τὴ λιτότητα, μιὰ καινούρια προσοχὴ στὴν ὕλη καὶ στὸ ἀπόθεμα δυναμισμοῦ της. Ἰδιαίτερο ρόλο ἔπαιξε ἡ ὀπτικὴ παιδεία τοῦ καλλιτέχνη, ἀπελευθερωμένη ἀπὸ τὰ ἀποκρυσταλλωμένα ἀκαδημαϊκὰ σχήματα καὶ διαποτισμένη ἀπὸ τὴν ἐντελῶς μοντέρνα ἐπίγνωση τῆς δύναμης τῶν ἐντυπώσεων καὶ τῶν καινούριων στοιχείων: τοῦ χρώματος, τῆς ἁπλοποιήσεως τοῦ φωτισμοῦ, τοῦ ζωγραφικοῦ ὑλικοῦ, ποὺ συμβάλλουν στὴν ἔκφραση τῶν ἐντυπώσεων. «Πρέπει νὰ ἔχωμε πάντα μπροστὰ στὰ μάτια μας αὐτὸν τὸν πίνακα», ἔλεγε ὁ Σεζὰν γιὰ τὴν *Ὀλυμπία* τοῦ Μανέ. «... Εἶναι ἕνα καινούριο στάδιο ὅπου ἔφτασε ἡ ζωγραφικὴ κι ἀπ' αὐτὸ ἀρχίζει ἡ δική μας Ἀναγέννηση... Ὑπάρχει μιὰ ζωγραφικὴ ἀλήθεια τῶν ἀντικειμένων καὶ μᾶς ὁδηγοῦν σ' αὐτὴν αὐτὰ τὰ ρὸζ κι αὐτὰ τὰ λευκά, ἀπὸ δρόμους ποὺ ὡς τώρα ἦταν ἄγνωστοι στὴν εὐαισθησία μας». Καὶ πολλὰ χρόνια ἀργότερα ὁ Ματὶς θὰ γράψη: «Ὁ Μανὲ ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ ἀντιδροῦσε μὲ ἀνακλαστικὰ κι ἔτσι ἁπλοποίησε τὴν τέχνη τοῦ ζωγράφου... ἐκφράζοντας μονάχα ὅ,τι ἄγγιζε ἄμεσα τὶς αἰσθήσεις του...».

Ζωντανός, καλλιεργημένος, πνευματώδης, ὁ Μανὲ συνδέεται στενὰ μὲ τὸν Ζολά, τὸν Μπωντελαίρ, τὸν Μαλλαρμέ. Πιὸ ἀποφασιστικὰ θὰ τὸν ἐπηρεάση ἡ μακρόχρονη φιλία του μὲ τὸν Μπωντελαίρ, ποὺ ἄρχισε τὸ 1858. Τὸ διαισθητικὸ πιστεύω τοῦ Μπωντελαὶρ ὅτι τὰ καθημερινὰ στοιχεῖα τῆς ζωῆς μας μποροῦν νὰ εἶναι θαυμαστά, φτάνει νὰ ξέρη κανεὶς νὰ τὰ βλέπη ἔτσι, βρίσκει στὸν Μανὲ τὸν πιὸ θερμὸ καὶ ἄμεσο ἑρμηνευτή. «Ἀληθινὸς ζωγράφος», ἔγραφε ὁ ποιητής, «θὰ εἶναι ἐκεῖνος ποὺ θὰ κατορθώση ἀπὸ τὴ σύγχρονη ζωὴ ν' ἀποσπάση τὸ ἐπικό της στοιχεῖο καὶ θὰ μᾶς κάνη νὰ δοῦμε καὶ νὰ αἰσθανθοῦμε πόσο μεγάλοι καὶ ποιητικοὶ εἴμαστε, μὲ τὶς γραβάτες μας καὶ μὲ τὰ γυαλισμένα παπούτσια μας...».

ΜΑΖΙ μὲ τὴν ἐποποιία τῆς καθημερινότητας, ποὺ θὰ τὸν ἐμπνέη μέχρι τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, στὴ διαμόρφωση τοῦ Μανὲ παίζουν ρόλο οἱ ἔντονες προτιμήσεις ποὺ δείχνει στὴν

3



ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του γιὰ μερικοὺς μεγάλους ζωγράφους τοῦ παρελθόντος, τὸν Τισιανό, τὸν Ρέμπραντ, τὸν Βελάσκεθ, τὸν Χάλς. Ἔπειτα, ἀκολουθώντας ἕνα ρεῦμα ρομαντισμοῦ τῆς ἐποχῆς του, θὰ γοητευθῆ καὶ θὰ ἐμπνευσθῆ ἀπὸ γραφικὲς ἀλλὰ καὶ ἐπίκαιρες ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις φόρμες τῆς ἱσπανικῆς ζωγραφικῆς, καθὼς κι ἀπὸ τὸν ἐξωτισμὸ καὶ τὴ μοναδικότητα τῆς γιαπωνέζικης τέχνης. Ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴν Ἱσπανία εἶναι πιὸ παλιὰ ἀπὸ τὸ ταξίδι ποὺ ἔκανε τὸ 1865. Ἔχει τὶς ρίζες της σὲ μιὰ οὐσιαστικὴ γνωριμία μὲ τοὺς μεγάλους Ἱσπανοὺς ζωγράφους ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ εἶχαν οἱ διάσημες συλλογὲς τοῦ Λουδοβίκου Φιλίππου καὶ τοῦ στρατάρχη Σούλτ, καθὼς καὶ στὶς γκραβοῦρες τοῦ Γκόγια, ποὺ κυκλοφοροῦσαν στὴ Γαλλία πρὶν ἀπὸ τὸ 1860. Ἐπιπλέον ὁ Μανὲ εἶχε ἐπηρεαστῆ ἀπὸ τὴν ἱσπανικὴ μόδα ποὺ ἐπικρατοῦσε στὸ Παρίσι, ἀπὸ τοὺς ἐνθουσιασμοὺς τοῦ Μεριμὲ καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ Μπωντελαίρ, ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία τῶν ἱσπανικῶν χορευτικῶν καὶ μουσικῶν θιάσων καὶ τὴ φήμη τῶν ταυρομάχων. Ἀπ' αὐτὲς τὶς ἐπιδράσεις προέρχονται τὰ πρῶτα σημαντικὰ ἔργα του: *Ὁ Κιθαριστὴς* (Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ Ὅσμπορν, 1861), *Ἡ Βικτωρίνα Μερὰν μὲ ἱσπανικὴ φορεσιὰ* (Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο 1862), τὸ *Ἱσπανικὸ Μπαλέτο τῆς Μαδρίτης* (Οὐάσιγκτον, συλλογὴ Φίλλιπς) καὶ τελικὰ ἕνας μεγάλος πίνακας ὅπου ἐμφανίζεται ἡ ἀμεσότητα τῆς πινελιᾶς καὶ ἡ ἱκανότητα τοῦ καλλιτέχνη γιὰ ἁπλοποιήσεις: *Ἡ Λόλα τῆς Βαλέντσα* (Παρίσι, Λοῦβρο 1862). Ἀπὸ αὐτὴ τὴ στιγμὴ ἀρχίζει ἡ ἀνοιχτὴ πρόκληση τοῦ Μανὲ στὴν ἐπίσημη κριτικὴ καὶ στὸ κοινὸ τὸ γαλουχημένο μὲ μεγαλοστομίες. Ὁ πίνακας *Μουσικὴ στὸν Κεραμεικὸ* (Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) εἶναι ἡ γοργὴ καὶ ὑποβλητικὴ ἔκφραση ἑνὸς στιγμιότυπου ὄχι ἀνεκδοτολογικοῦ, παρ' ὅλο ποὺ ἀπεικονίζει γνωστὲς προσωπικότητες τῆς ἐποχῆς: τὸν Μπωντελαίρ, τὸν συνθέτη Ὄφφενμπαχ, τὸν Θεόφιλο Γκωτιέ, τὸν Φαντὲν - Λατοὺρ καὶ πολλοὺς ἄλλους. Εἶναι ἡ εἰκόνα μιᾶς ὁλόκληρης κοινωνίας, στὴν κοσμική της ἐπιδερμίδα καὶ στὸ βάθος της, χάρη σὲ ἕνα μεγαλοφυῆ συνδυασμὸ χρωμάτων ποὺ δὲν ἀναμιγνύονται, σὲ μιὰ διαδοχὴ ἀπὸ ἀνθρώπινα προφίλ. Ὁ Μανὲ ἔπαιρνε μέρος στὰ ἐπίσημα Σαλὸν ἀπὸ τὸ 1859, ἀλλὰ μόνο τὸ 1863, ὅταν παρουσίασε τὸ *Πρόγευμα στὴ Χλόη* στὸ «Σαλὸν τῶν Ἀποκλεισμένων», ξέσπασε τὸ σκάνδαλο: εἶναι ἄσεμνο νὰ ὑποχρεώνης τὸ κοινὸ νὰ βλέπη ἕνα θέμα ποὺ ἀνήκει στὴν κλασικὴ παράδοση (μιὰ γυμνὴ γυναίκα ποὺ κάθεται φυσικότατα ἀνάμεσα σὲ δυὸ κυρίους ντυμένους, ποὺ ἀσφαλῶς συζητοῦν γιὰ κάποιο καλλιτεχνικὸ ἢ λογοτεχνικὸ ζήτημα) μεταφερμένο ρεαλιστικὰ στὴν ἐπικαιρότητα. Τὸ περιεχόμενο μορφολογικὰ ἔχει τὴν καταγωγή του στὸν Ραφαὴλ καὶ εἶναι παρμένο ἀπὸ μιὰ ἀναγεννησιακὴ ξυλογραφία τοῦ Μαρκαντόνιο Ραϊμόντι, ἀλλὰ τὰ πρόσωπα χωρὶς ἀμφιβολία εἶναι σύγχρονα μὲ τὸ κοινό, ἔχουν ἀποσπαστῆ μὲ τραχύτητα ἀπὸ τὴ μυθολογία κι ἀπὸ τοὺς κανόνες τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ. Ἀλλὰ γιὰ τὴν ἐπίσημη κριτικὴ ἀκόμα πιὸ «ἄσεμνη» εἶναι ἡ καινοτομία τῆς τεχνικῆς. Ἡ παραδοσιακὴ ἀπόδοση τῶν ἐπιπέδων καὶ τῶν ὄγκων μὲ διαβαθμίσεις τόνων, μὲ τὶς παρεμβολὲς ἀνοιχτῶν καὶ σκοτεινῶν ἐπιφανειῶν, ἐγκαταλείπεται ἐδῶ τελειωτικὰ ἀπὸ τὸν Μανέ. Ἀπὸ τὴν καθαρὴ κι ἀποφασιστικὴ ἀπόδοση τῶν ἀντικειμένων, μὲ τὴν κατάργηση τῶν μέσων τόνων, βγαίνει ἡ ἐπαναστατικότητα αὐτῆς τῆς ζωγραφικῆς, τῆς ἀσυνήθιστα ἐπίπεδης καὶ πολύχρωμης, ποὺ τὴ ζωντανεύουν ἀντικείμενα δοσμένα μὲ μιὰ ἐλευθερία, μιὰ στιλπνότητα, μιὰ παρουσία χωρὶς προηγούμενο. Καταστρέφοντας συνειδητὰ τὴν αἴσθηση τοῦ ὄγκου, ὁ Μανὲ ἀντιτάσσεται ἀνοιχτὰ στὴ μετριότητα καὶ στὸ κακὸ γοῦστο τῆς ἐπίσημης ζωγραφικῆς, συγκεντρώνοντας ἔτσι γύρω του ὅλους τοὺς νέους καλλιτέχνες ποὺ ἀκολουθοῦν τὸν ἴδιο δρόμο.

Η *ΟΛΥΜΠΙΑ* (Παρίσι, Λοῦβρο), ἔργο τοῦ 1863, θὰ ἐκτεθῆ στὸ Σαλὸν τὸ 1865, προκαλώντας μιὰν ἀγανάκτηση ἀκόμα ὀξύτερη, ἐπειδὴ τὸ ἔργο ἔχει ἀκόμα μεγαλύτερη συνέπεια, τόλμη καὶ στερεότητα ἀπὸ τὰ προηγούμενα. Σύνθεση κλασική, ἔμπνευση παρμένη ἀπὸ τὸν Τισιανό, ἀποχρώσεις τοῦ Γκόγια καὶ ἀπόηχοι ἀπὸ γιαπωνέζικες στάμπες σμίγουν σ' αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα. Τὸ κάθε ἐπιμέρους στοιχεῖο εἶναι ἁπλοποιημένο μέχρι τὸ παράδοξο, θυσιασμένο στὸ «προφανὲς» καὶ στὴ ζωγραφικὴ αὐτονομία τῆς εἰκόνας. Αὐτὴ ἡ σύγχρονη Ἀφροδίτη εἶναι μιὰ ὁποιαδήποτε νεαρὴ γυναίκα, μὲ κοινὰ χαρακτηριστικά, μὲ ἀναιμικὲς φόρμες, ἀκίνητη μέσα σὲ μιὰν ἀφαίρεση ποὺ καταργεῖ τὴν ὕλη, τονισμένη μὲ δυνατὲς μαῦρες γραμμές, κάτασπρη στὴν ἀντίθεσή της μὲ τὸ σκοῦρο βάθος.

Τὸ 1865 καὶ τὸ 1866, μετὰ ἀπὸ ἕνα σύντομο ταξίδι ποὺ ἔκανε στὴ Μαδρίτη, ὁ Μανὲ παρουσιάζει τρεῖς πίνακες μὲ σκηνὲς ταυρομαχιῶν καὶ τελειώνει τὸν πίνακα· πού, μαζὶ μὲ τὴν *Ὀλυμπία*, τοῦ χάρισε τὴν περισσότερη φήμη, τὸν *Φλαουτίστα* (Παρίσι, Λοῦβρο). Ἀπὸ τὸ γκρίζο βάθος τοῦ πίνακα, ἕνα χῶρο ἐξωπραγματικὸ καὶ χωρὶς σύνορα, ἀποσπᾶται ἡ μορφὴ τοῦ ἀγοριοῦ τῆς αὐτοκρατορικῆς φρουρᾶς. Τὸ περίγραμμα τοῦ σχεδίου, ἡ ἀπουσία σκιᾶς, κάνουν τὴν μορφὴ διδιάστατη, ἀνάλογη, ὅπως παρατηροῦσε ὁ Ντωμιέ, μ' ἕνα τραπουλόχαρτο. Τὸ 1866 εἶναι ἡ χρονιὰ ποὺ οἱ πρῶτοι ἐμπρεσιονιστές, ὁ Μονὲ κι ὁ Πισσαρρό, δυσαρεστημένοι μὲ τὸν Ρενουάρ, τὸν Σισλέ, τὸν Μπαζίλ, ποὺ διατηροῦσαν τὶς παραδοσιακὲς φόρμες τῆς καλλιτεχνικῆς ἀκαδημίας, ἔρχονται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν Μανέ: στὸ Καφὲ Γκερμπουὰ συγκεντρώνονται ὥς τὸν πόλεμο τοῦ 1870 οἱ ζωγράφοι καὶ οἱ κριτικοὶ τῆς πρωτοπορίας, γύρω ἀπὸ τὴν εὔστροφη, περίεργη, ἀστραφτερὴ προσωπικότητα τοῦ Μανέ, ποὺ ἀπὸ τὶς στῆλες τοῦ «Evénement» ὁ Ζολὰ τὸν εἶχε ὑπερασπιστῆ μὲ πάθος, μεγαλώνοντας τὴ φήμη του. Τὸ 1867 ἕνα πολιτικὸ ἐπεισόδιο, ἡ ἐκτέλεση τοῦ αὐτοκράτορα Μαξιμιλιανοῦ στὸ Μεξικό, ἐρεθίζει τὴ φαντασία τοῦ Μανὲ καὶ — δύσπιστο ὅπως πάντα γιὰ τὶς ἀπεικονίσεις τῶν ἱστορικῶν γεγονότων — τὸν καθοδηγεῖ νὰ ἀναζητήση ζωγραφικὴ λύση συνεπῆ μὲ τοὺς προσανατολισμούς του. Τὴν *Ἐκτέλεση τοῦ Μαξιμιλιανοῦ* (Μάνχαϊμ, Κούνστχαλλε) τὴ συγκρίνουν κατὰ κανόνα μὲ τὴ *Δευτέρα Μαΐου* τοῦ Γκόγια. Ἀλλὰ ἐνῶ ὁ Γκόγια θέλησε νὰ ἐκφράση τὸ ἀποκορύφωμα μιᾶς τραγικῆς ἐντάσεως, ὁ Μανὲ προσπαθεῖ νὰ τονίση τὴν ἄρνηση τῆς τραγωδίας. Ἡ ἀδιαφορία στὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν καὶ στὴ στάση τῶν προσώπων δίνει τὴν αἴσθηση μιᾶς συμβολικῆς ἀπομακρύνσεως, μιᾶς ἀπουσίας τῆς δόξας, στοιχείων ποὺ ἴσως γιὰ τὸν καλλιτέχνη νὰ συμβόλιζαν τὸν χωρὶς μεγαλοστομίες ἡρωισμὸ τοῦ σύγχρονου κόσμου.

Ο ΜΑΝΕ ἀρνήθηκε τὸ 1874 νὰ συμμετάσχη στὴν πρώτη ὁμαδικὴ ἔκθεση τῶν ἐμπρεσιονιστῶν, φαίνεται ὅμως καθαρὰ ἀπὸ τὸ ἔργο του ὅτι ἀπὸ τὸ 1870 εἶχε ὑποστῆ τὴν ἐπίδρασή τους, χωρὶς καὶ νὰ τοὺς ἀκολουθήση στὸ δρόμο τῆς καθαρῆς τοπιογραφίας καὶ τῶν ἀναζητήσεων γύρω ἀπὸ τὸ φῶς. Οἱ ἔντονες χρωματικὲς ἀντιθέσεις, τὰ μαῦρα περιγράμματα, ὑποχωροῦν τώρα καὶ δίνουν τὴ θέση τους σὲ μαλακότερες χρωματικὲς μεταβάσεις ποὺ ὀφείλονται σὲ μιὰ νέα ἐπεξεργασία τῆς ἀτμόσφαιρας πιὸ φωτεινὴ καὶ διαυγῆ. Στὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν, ἡ ζωγραφική του δὲν καθρεφτίζει πιὰ ἐκείνη τὴν ἐμμονή του στὴ συνέπεια ποὺ σημάδευε τὸ νεανικό του ἔργο. Πάντως ἡ *Νανὰ* τοῦ 1877 (Ἀμβοῦργο, Κούνστχαλλε), τὸ *Μέσα στὴ Νύχτα* τοῦ 1879 (Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο) καὶ ὅλη ἡ σειρὰ τῶν σχεδίων καὶ τῶν πινάκων ποὺ ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ τὰ καφενεῖα καὶ τὶς μπιραρίες τοῦ Παρισιοῦ, δὲν μαρτυροῦν μονάχα τὴν ἐξαιρετική του δεξιοτεχνία, ἀλλὰ καὶ τὴν ἱκανότητά του νὰ γίνεται ὁ ἐκφραστής, ποιητικὸς μαζὶ καὶ περιπαιχτικός, τῆς ἐποχῆς του.

Ὅταν τὸ 1879 ἄρχισε νὰ ἐκδηλώνεται ἡ φοβερὴ ἀρρώστεια ποὺ ὕστερ' ἀπὸ σκληρὲς δοκιμασίες θὰ τὸν σκότωνε, ὁ Μανὲ ἀντικαθιστᾶ τὰ λάδια μὲ τὶς τέμπερες. Οἱ κῆποι τῶν Βερσαλλιῶν, τῆς Μπελβύ, τῆς Ρυέιγ, τὰ ἐλεύθερα καὶ κομψὰ πορτραῖτα τῶν ὡραίων γυναικῶν τοῦ Παρισιοῦ, πολλαπλασιάζονται ἀπὸ τὸ δημιουργικό του οἶστρο. Στὸ Σαλὸν τοῦ 1882 ὁ Μανὲ δίνει γιὰ τελευταία φορὰ τὸ παρὸν μὲ τὴν *Ἄνοιξη* (Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ H. Payne Bingham), ποὺ ἐπιτέλους προκαλεῖ ὁμόφωνη ἐπιδοκιμασία, καὶ μ' ἕνα ἔργο ποὺ ἀνήκει στὰ ἀριστουργήματά του, τὸ *Μπὰρ στὸ Φολὶ Μπερζὲρ* (Λονδίνο, Ἰνστιτοῦτο Κουρτώ). Οἱ μποτίλιες, τὰ λουλούδια, τ' ἀντικείμενα ποὺ περιβάλλουν τὸ κορίτσι τοῦ μπάρ, ἡ τεμπέλικη κι ὀνειροπόλα ἔκφραση τῆς δίνουν μιὰ ποιότητα μεταφυσικὴ καὶ ἄυλη, ποὺ ὁ καθρέφτης στὴν πλάτη της ἐπαναλαμβάνει σὲ μιὰν ἀτέλειωτη σειρά.

Σ' αὐτὴ τὴν ἀκραία ἔκφραση μιᾶς διάλυσης ποὺ δὲν τῆς εἶναι ξένη ἡ αἴσθηση τοῦ ἐπικείμενου θανάτου, βρίσκομε πάλι μιὰν εἰκόνα τῆς ἐποχῆς του καὶ τοῦ περιβάλλοντός του. Καὶ γιὰ μιὰν ἀκόμα φορὰ ὁ Μανὲ ξεπερνᾶ τὸ ἀνέκδοτο, τὴν ἠθογραφικὴ μικρολογία, καὶ μᾶς δίνει σὲ βάθος, μεστὴ ἀπὸ νοήματα περασμένα καὶ νύξεις μελλοντικές, τὴν εἰκόνα μιᾶς κοινωνίας κι ἑνὸς πολιτισμοῦ ποὺ βάδιζαν στὴ διάλυσή τους.

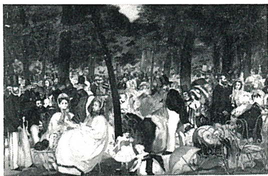
Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά:

Ε. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ - GIULIANO

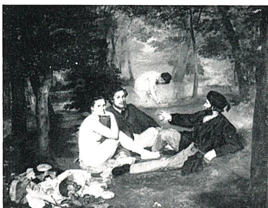
4



Οἱ πίνακες



I. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΕΡΑΜΕΙΚΟ (1861 — 76 × 119 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ Μανὲ μὲ θέμα σύγχρονο, ποὺ τὸ διάλεξε σὲ πλήρη ἁρμονία μὲ τὴν κοινωνικὴ κι ἐκλεπτυσμένη φύση του. Ὁ κῆπος τοῦ Κεραμεικοῦ ἦταν ἕνας ἀγαπητὸς τόπος συναντήσεως τοῦ κοσμικοῦ Παρισιοῦ. Στὸ πάρκο, ἀνάμεσα στὸ πλῆθος, διακρίνεται κι ὁ Μπωντελαίρ.



II - III. ΤΟ ΠΡΟΓΕΥΜΑ ΣΤΗ ΧΛΟΗ (1862 - 1863 — 214 × 270 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Πρόθεση τοῦ Μανὲ σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἦταν νὰ ἐξοικειωθῆ μὲ τὸ γυμνό. Τὴ γυμνὴ μορφὴ τὴν ἔχει ἐμπνευσθῆ ἀπὸ τὴ μεγάλη βενετσιάνικη ζωγραφικὴ κι ἀπὸ τὸν Ραφαήλ, ἀλλὰ τὴν ἐντάσσει, γιὰ νὰ δημιουργήση ἀντίθεση, σὲ μιὰ κατάσταση τῆς ἐποχῆς του: σὲ μία συζήτηση μεταξὺ διανοουμένων.



IV. Η ΛΟΛΑ ΤΗΣ ΒΑΛΕΝΤΣΑ (1862 — 193 × 92 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Ἡ χορεύτρια, φιγούρα πραγματικὴ μὲ τραχιὰ χαρακτηριστικά, ὄρθια στὰ σανίδια τοῦ παλκοσένικου, μᾶς προετοιμάζει γιὰ ἄλλες σκηνὲς παρμένες ἀπὸ τὸ θέατρο πού, λίγα χρόνια ἀργότερα, θὰ γίνουν τὰ ἀγαπημένα θέματα τοῦ Ντεγκά. Στὴν «ἱσπανικὴ» περίοδο τοῦ Μανὲ πολλὰ ἔργα του εἶναι ἀφιερωμένα στὸ ἴδιο θέμα.



V. ΟΛΥΜΠΙΑ (1863 — 130 × 190 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Ὁ Μανὲ στὰ νεανικά του χρόνια εἶχε μελετήσει πολὺ τοὺς μεγάλους ζωγράφους τοῦ παρελθόντος. Τὸν πίνακα αὐτόν, ποὺ ἀνήκει στὰ ἀριστουργήματα τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς καὶ σημειώνει μιὰ ἀποφασιστικὴ στροφὴ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, τὸν ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ τὴν περίφημη *Ἀφροδίτη τοῦ Οὐρμπίνο* τοῦ Τισιανοῦ.



VI. ΑΣΠΡΕΣ ΠΑΙΩΝΙΕΣ (1864 — 31,8 × 46,5 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Μανὲ γιὰ τὴν «καθαρὴ ζωγραφικὴ» ἦταν φυσικὸ νὰ τὸν ὁδηγήση στὴ νεκρὴ φύση. Ἔξοχες νεκρὲς φύσεις ἐμφανίζονται σὰν λεπτομέρειες σὲ πιὸ σύνθετα ἔργα (ὅπως τὰ λουλούδια στὴν *Ὀλυμπία*). Ἀλλὰ μόνο ἀπὸ τὸ 1864 ὁ Μανὲ ἐπιδίδεται σ' αὐτὸ τὸ εἶδος, δίνοντάς του αὐτόνομη ἀξία.



VII. Ο ΦΛΑΟΥΤΙΣΤΑΣ ἢ ΤΟ ΠΙΦΕΡΟ (1866 — 160 × 98 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Ἡ συνθετικὴ δύναμη τοῦ Μανέ, ἡ ἁπλότητα τοῦ σχεδίου του, οἱ ἁπλοποιήσεις του ὡς πρὸς τὸ χῶρο, ἀποκορυφώνονται ἐδῶ. Δὲν ὑπάρχει βάθος, οὔτε ἐπιφάνεια ὅπου νὰ πατᾶ ἡ μορφή. Κι ὅμως ὁ μικρὸς μουσικὸς ἀναδεικνύεται στέρεος καὶ ζωντανὸς μέσα ἀπὸ τὶς χρωματικὲς ἀντιθέσεις.



VIII. ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΤΟΥ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΜΑΞΙΜΙΛΙΑΝΟΥ (1867 — 250 × 305 ἑκ). *Μάνχαϊμ, Δημοτικὴ Πινακοθήκη*. — Δραματικὴ κι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε ρητορεία εἶναι ἡ σκηνὴ τῆς ἐκτελέσεως, ὅπου ὁ Μανὲ ἐπιδιώκει τὴν ἄρνηση τῆς τραγωδίας. Ἡ ἀπρόσωπη ὠμότητα τῆς σκηνῆς ἐντείνεται ἀπὸ τὸ στρατιώτη πού, ἀδιάφορος, ἐξετάζει τὸ τουφέκι του μὲ πολλὴ προσοχή.



IX. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΕΜΙΛ ΖΟΛΑ (1868 — 190 × 111 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Ἀπὸ εὐγνωμοσύνη γιὰ τὸν Ζολά, ποὺ τὸν ὑπεράσπισε μὲ θέρμη, ὁ Μανὲ τὸν ζωγράφισε στὸ σπουδαστήρι του, μὲ τὰ βιβλία του καὶ τὰ ἄλλα χαρακτηριστικά του πράγματα: ἕνα γιαπωνέζικο παραβάν, μιὰ στάμπα τοῦ Οὐταμάρο καὶ ἀντίγραφα τῆς *Ὀλυμπίας* καὶ τῶν *Μπεκρήδων* τοῦ Βελάσκεθ.



X - XI. ΠΡΟΓΕΥΜΑ ΣΤΟ ΑΤΕΛΙΕ (1868 — 120 × 154 ἑκ.). *Μόναχο, Κρατικὴ Πινακοθήκη*. — Τόσο οἱ τρεῖς μορφὲς ὅσο καὶ τ' ἀντικείμενα ἔχουν μιὰ μοναδικὰ ἔντονη παρουσία. Ὁ νεαρὸς στὸ πρῶτο πλάνο εἶναι ὁ Λεὸν Λέενχοφ, ὁ γιὸς τοῦ Μανέ. Σ' αὐτὸν συγκεντρώνεται ὅλη ἡ προσοχή, στὸ ὕφος ἀναμονῆς ποὺ τὸ προσηλωμένο στὸ κενὸ βλέμμα του προκαλεῖ στὰ ἄλλα πρόσωπα.



XII. Η ΜΠΕΡΤ ΜΟΡΙΖΟ ΜΕ ΜΑΥΡΟ ΚΑΠΕΛΟ (1872 — 55 × 38 ἑκ.). *Παρίσι, συλλογὴ E. Rouart*. — Ἡ Μπὲρτ Μοριζό, νεαρὴ ζωγράφος, μαθήτρια τοῦ Κορό, μέλος ἀργότερα τῆς ὁμάδας τῶν ἐμπρεσιονιστῶν, ποζάρισε ἀρκετὲς φορές, ἀνάμεσα στὰ 1868 καὶ στὰ 1874, γιὰ τὸν Μανέ. Ὁ ζωγράφος εἶχε ἐντυπωσιαστῆ ἀπὸ τὴ γοητεία κι ἀπὸ τὴ μοναδικὴ προσωπικότητά της.



XIII. ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΛΙΑ (1873 — 57 × 72 ἑκ.). *Παρίσι, συλλογὴ J. Doucet*. — Αὐτὸς ὁ θαυμάσιος πίνακας, γεμάτος φῶς καὶ διαφάνεια, σημειώνει, μαζὶ μὲ ἄλλες σπουδές, τὴ στροφὴ τοῦ Μανὲ πρὸς τὴ ζωγραφικὴ ἐξωτερικῶν. Πάντως ἡ διαφορά του ἀπὸ τοὺς ἐμπρεσιονιστὲς εἶναι ὅτι τὸ τοπίο αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ καθὼς καὶ τὸ φῶς δὲν τὸν ἐνδιέφεραν παρὰ μόνο σὲ σχέση μὲ τὴν ἀνθρώπινη μορφή.



XIV. Ο ΚΛΩΝΤ ΜΟΝΕ ΣΤΟ ΑΤΕΛΙΕ ΤΟΥ (1874 — 80 × 98 ἑκ.). *Μόναχο, Νέα Πινακοθήκη*. — Ὁ Μονὲ ζωγράφιζε καὶ δεχόταν τοὺς φίλους του σ' αὐτὴ τὴν παλιὰ βάρκα. Συνήθως ἀγκυροβολοῦσε στὸ Ἀρζαντέιγ, ὅπου οἱ ὄχθες τοῦ Σηκουάνα ἐνέπνεαν τὶς σπουδές του γιὰ τὸ φῶς. Ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ἔκανε ἀκόμα κι ἀληθινὰ ταξίδια στὸ ἀγαπημένο ποτάμι τῶν Παριζιάνων.



XV. Η ΣΕΡΒΙΤΟΡΑ ΤΗΣ ΜΠΙΡΑΣ (1878 — 98 × 79 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη*. — Οἱ ἄνθρωποι ποὺ πίνουν, οἱ σερβιτόρες, τὰ καμπαρὲ ἐμπνέουν στὸ ζωγράφο μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἔργων. Ἡ πολυσύχναστη μπιραρία «Στὸ Καμπαρὲ τοῦ Ράισχοφεν», ποὺ ἀπεικονίζεται ἐδῶ, ἀνταποκρίνεται στὴ φλέβα τοῦ Μανέ, ποὺ δὲν κουράζεται νὰ ἀπαθανατίζη τὴ γεύση τῆς παριζιάνικης ζωῆς.



XVI. ΤΟ ΜΠΑΡ ΣΤΟ ΦΟΛΙ-ΜΠΕΡΖΕΡ (1881 - 1882 — 96 × 130 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἰνστιτοῦτο Τέχνης Κουρτώ*. — Ὁ Μανέ, ἂν καὶ βαριὰ ἄρρωστος, συνήθιζε νὰ φτάνη σερνάμενος ὡς τὸ Φολὶ-Μπερζέρ. Τὰ χρώματα τοῦ μπάρ, τὰ φῶτα τοῦ γκαζιοῦ ποὺ ἀντιφεγγίζουν στοὺς καθρέφτες, στὰ κρύσταλλα, στὶς μποτίλιες, ἁπλώνονται γύρω ἀπὸ τὸ κορίτσι μὲ τὰ ἄτονα βιολὲ μάτια, τὰ βαριὰ ἀπὸ θλίψη.



XVII. ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΤΟΥ «ΜΠΑΡ ΣΤΟ ΦΟΛΙ-ΜΠΕΡΖΕΡ» (1881 — 54 × 34 ἑκ., λεπτομέρεια). *Μουσεῖο τῆς Ντιζόν*. — Ἡ Συζόν, ἡ κεντρικὴ φιγούρα τοῦ *Μπὰρ στὸ Φολὶ Μπερζέρ*, ποζάρισε γι' αὐτὴ τὴν ἁπαλὴ τέμπερα. Τὰ τελευταῖα του χρόνια ὁ Μανὲ ἐπιδόθηκε σχεδὸν ἀποκλειστικὰ σ' αὐτὴ τὴν τεχνική, ποὺ ἐνῶ τὸν κούραζε ἐλάχιστα τοῦ ἔδινε θαυμάσια ἀποτελέσματα.

I



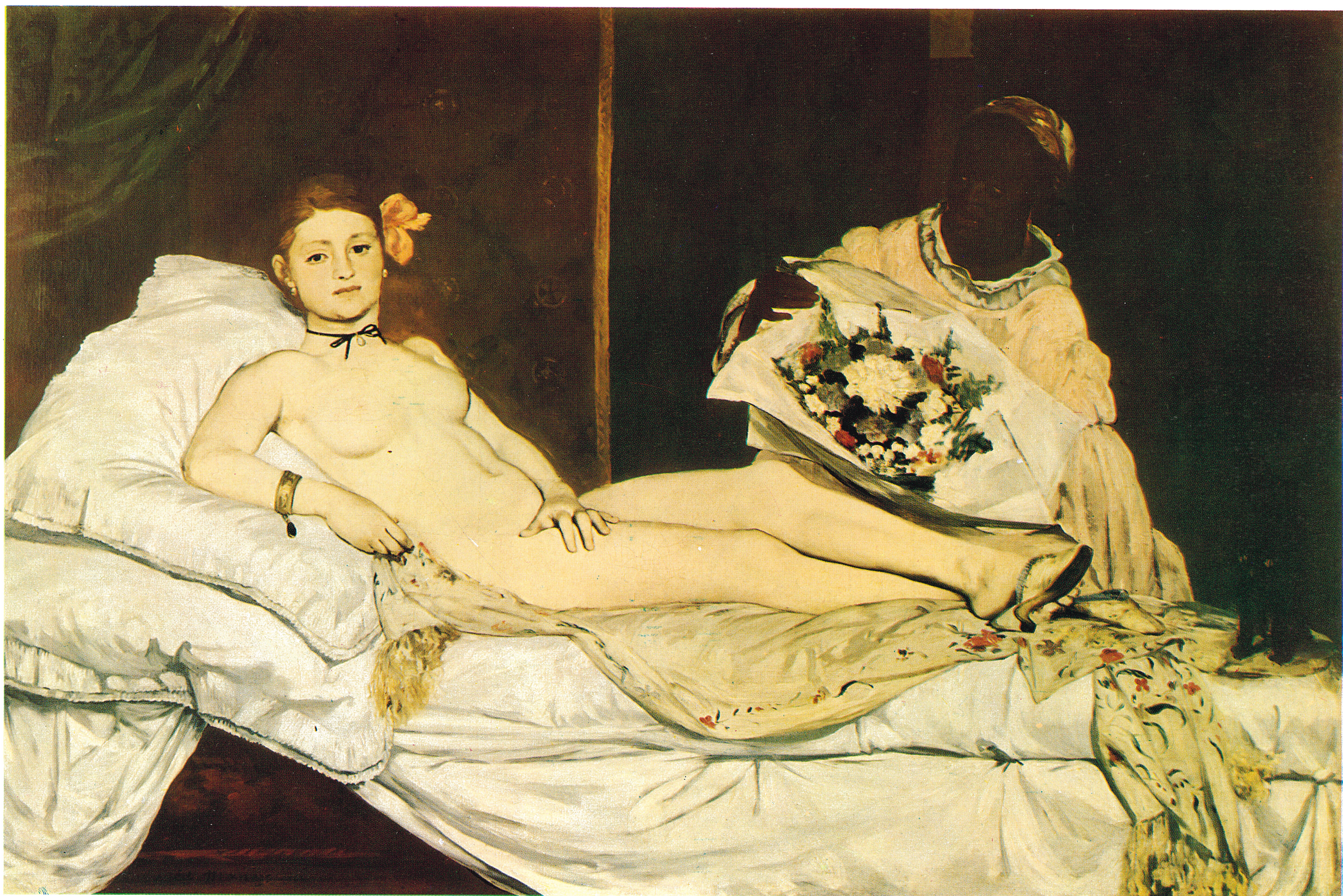


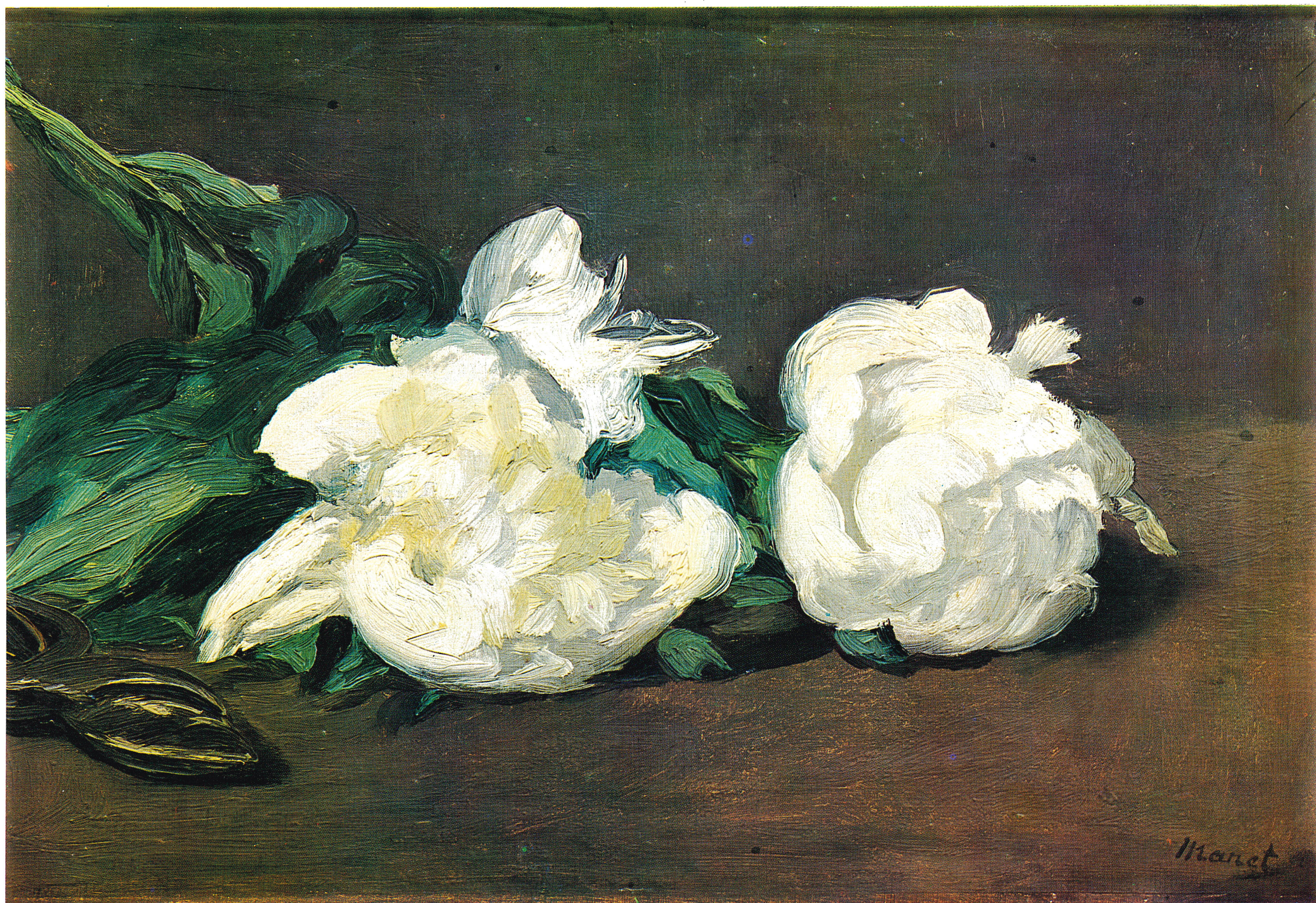






V




Manet



VIII












manet 72

XIII



XIV



XV





Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα παρόμοιο ἔργο ἐσημείωσε τέτοια καταπληκτικὴ ἐπιτυχία ὅπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Ἔγιναν κυριολεκτικὰ ἀνάρπαστα τὰ πρῶτα τεύχη. Γιὰ ὅσους δὲν ἐπρόφθασαν νὰ τὰ ἀποκτήσουν, τοὺς γνωρίζομεν ὅτι τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλοὺζ-Λωτρέκ, Βὰν Γκόγκ, Ντελακρουὰ καὶ Γκωγκὲν θὰ ξανατυπωθοῦν πολὺ σύντομα καὶ θὰ κυκλοφορήσουν στὶς 15 Φεβρουαρίου 1972.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιότто	**Ρέμπραντ**
Μαντένια	**Γκόγια**
Μποττιτσέλλι	**Νταβὶντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Ντελακρουὰ**
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	**Ντωμιὲ**
Ντύρερ	**Βὰν Γκὸγκ**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Ματὶς**
Ραφαὴλ	**Πικάσσο**
Τισιανὸς	**Μοντιλιάνι**
Χόλμπαϊν	**Ντὲ Κίρικο**
Μπρέγκελ	**Γύζης**
Ἐλ Γκρέκο	**Λύτρας**
Ροῦμπενς	**Βολανάκης**
Βελάσκεθ	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. **Ἀπὸ τὸν Τζιότто στὴν Ἀναγέννηση**
2. **Ἀναγέννηση**
3. **Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο**
4. **Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ**
5. **Εἰκοστὸς Αἰώνας**
6. **Ἕλληνες Ζωγράφοι**

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει καὶ κυκλοφορεῖ σὲ ἑκατομμύρια ἀντίτυπα στὴν Ἰταλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία, στὴ Βραζιλία, στὸ Ἰσραήλ, στὴν Ἰαπωνία καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες χῶρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἑνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ τοῦ ἔργου εἶναι ἤδη ἕτοιμος, βιβλιοδετημένος, καὶ μπορεῖτε νὰ τὸν βρῆτε στὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ στὰ κατὰ τόπους πρακτορεῖα ἐφημερίδων.

Ἡ ἐπεξεργασία ἔγινε μὲ ἠλεκτρονικὰ μηχανήματα, ποὺ ἔφερε εἰδικὰ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἡ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ φέρνει, μὲ τὴν ἐπαναστατικὰ χαμηλὴ τιμή του καὶ τὴν ἐξαιρετική του ποιότητα, τὴ μαγεία τῆς ζωγραφικῆς στοὺς πολλούς! Σὲ ὅλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!

Ἡ ἔκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα καλλιτεχνικὸ γεγονός. Κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας. Καὶ κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴ δική σας ζωή. Ἕνα πραγματικὸ ἀπόκτημα, ἕνα ἐφόδιο, γιὰ σᾶς, γιὰ ὅλη τὴν οἰκογένεια, καί, αὔριο, γιὰ τὰ παιδιά σας. Γιατὶ εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ δὲν «παλιώνει». Σὰν γνήσιο ἔργο τέχνης.